PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 Kwietnia 1912 r.

ZESZYT 8 (86).

ROK V.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dziennikow Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.

15 Kwietnia 1912 r. № 8 (86).



HENRYK OPIEŃSKI.

Znaczenie Opery dla rozwoju polskiej muzycznej kultury.

(Odczyt wypowiedziany w sali Muzeum Przemysłu i Rolnictwa dnia 26/III 1912 r.)

W jednym z listów pisanych do Fryderyka Chopina przez siostrę jego, Ludwikę, w pierwszych latach pobytu wielkiego naszego artysty w Paryżu znajdujemy ustęp następujący: P. Elsner nie chce cię widzieć tylko koncercistą i kompozytorem fortepjanowym i egzekutorem sławnym, bo to łatwiejsze i mniej znaczy, jak opery pisać, ale chce cię widzieć tem, do czego Cię pcha natura i do czego Cię usposobiła. Ty masz miejsce między Rossinim, Mozartem i t. d. Twój genjusz nie ma osiąść na fortepjanie i koncertach, Ty z oper masz się unieśmiertelnić!

Namowy Elsnera, wyrażone przez Ludwikę Chopinówne, musiały być dość przekonywujące, skoro artysta nasz czuł się w obowiązku wytłumaczyć się przed swym kochanym profesorem, pisząc z Paryża pod datą 14 grudnia 1831 r.:

„Roku 1830 lubom wiedział ile mi niedostaje i jak mi dalego do sprostania któremukolwiek ze wzorów, które miałem w Panu gdym chciał się o to pokusić, śmiałem jednak sobie pomyśleć: zbliżę się choć trochę do niego i jeżeli nie Łokietek, to może jaki Laskonogi wyjdzie z mojej mózgownicy. Ale dziś, widząc wszelkie tego rodzaju nadzieje zniweczone, przymuszony jestem myśleć o torowaniu sobie drogi w świecie jako pjanista, odkładając tylko na niejakiś czas wyższe widoki artystyczne, jakie mi Pan słusznie w liście swoim przedstawia."

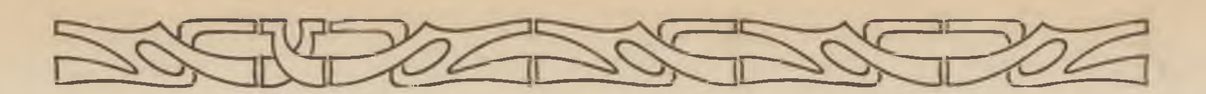
Owe „wyższe widoki" artystyczne tyczące zabrania się do operowej twórczości, z podziwu i naśladowania godną skromnością tak przez Chopina nazwane — odłożone zostały jak wiadomo—na zawsze.

Nad znanym tym faktem z życia Chopina, który rozpatrywany w stosunku do dziejów jego twórczości służy za przykład, jak Chopin rozumiał swoje artystyczne powołanie—warto się jednak zastanowić z innego punktu widzenia. Jaka mogła być przyczyna, iż ten zacny — poważny i inteligentny Elsner, który młodziutkiego Chopina tak cenił, że nazwał go jeszcze jako ucznia genjuszem muzycznym, nie rozumiał istoty jego talentu, namawiając go do tworzenia oper?

Przypisać to można jedynie niezachwianej wierze w „wyższość widoków artystycznych" jakie on i wielu mu współczesnych widziało w twórczości operowej.

Silniej jeszcze bowiem niż Elsner przemawiał do Chopina w tym duchu, rówieśnik i towarzysz jego lat młodzieńczych Stefan Witwicki.

„Już to koniecznie musisz być twórcą polskiej opery — pisze do Chop. do Paryża w r. 1831—mam najgłębsze przekonanie, że zostać nim potrafisz i że jako polski narodowy kompozytor otworzysz dla swego talentu pole niezmiernie bogate, na którem



zarobisz sobie na niepospolitą sławę. Obyś tylko miał na uwadze narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość; jest to prawie czcze słowo dla pospolitych pisarzów, ale nie dla takiego, jak twój, talentu".

Że Chopin poszedł swoją drogą — i że przez to dla swego talentu uczynił jak mógł najlepiej, wiemy o tem wszyscy — nie możemy jednak nad głosami jego współczesnych przejść bez zastanowienia się do porządku dziennego. W tym samym liście Witwickiego umieszczone słowa rzucają pewne światło na ważność, jaką przywiązywano wówczas do twórczości operowej:

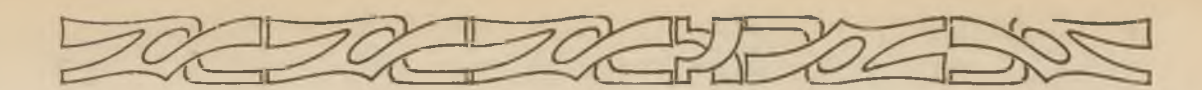
„Jestem przekonany, że opera słowiańska wywołana do życia przez prawdziwy talent, przez kompozytora czującego i myślącego, zabłyśnie kiedyś na świecie muzykalnym jak słońce nowe, może się nawet wzniesie nad wszystkie inne, będzie mogła mieć tyle śpiewności, co włoska, a więcej jeszcze tkliwości i nierównie więcej myśli."

Słowa te Witwickiego wypowiedziane w r. 1831 — nie były bezwątpienia jego wyłącznie osobistem przekonaniem; — tak lub podobnie myśleć mogło w Polsce wielu— nic też dziwnego że ważność sprawy twórczości operowej brał Chopin tak na serjo — i istotnie wierzył w słowa Elsnera, który jeszcze w 1833 r. namawiając go do komponowania oper — pisał, że czynić to należy, nie tylko dla powiększenia swej sławy, lecz i dla korzyści, jaką przynieść może dla kunsztu muzycznego wogóle, w szczególności zaś, kiedy przedmiot opery wzięty będzie z historji polskiej"..

Powód owej wiary w ważność opery polskiej łatwo zrozumieć — badając rzecz z punktu widzenia historycznego. W drugiej połowie wieku XVIII-go—muzyka w Polsce niegdyś w rozkwicie—pogrążona była w upadku; rozkwitająca w owej epoce twórczość symfonistów niemieckich Haydna, Mozarta słabem u nas odbijała się echem, nie mamy przynajmniej jak dotąd żadnych poważniejszych danych (oprócz jedynego Milwida, że zajmowano się u nas muzyką symfoniczną. Jedynie — opera oczywiście *włoska*—tak jak w całej Europie była powszechnie obowiązującą modą; stworzenie — choć w bardzo skromnych warunkach—polskiej opery narodowej w Warszawie w r. 1778 — stało się początkiem, odżycia na nowo sztuki muzycznej w Polsce i to na tle narodowem,— odżycia, którego koroną stała się właśnie twórczość Chopina. Operze polskiej z końca XVIII i początku XIX-go wieku zawdzięczała bezwątpienia w dużej części muza Chopina owo przejęcie się ideą muzyki narodowej, której cechy uwiecznione przez niego w dziele operowem polskiem tak gorąco pragnęli widzieć i słyszeć współcześni Chopina przyjaciele. A nie tylko opera, jako kompozycja, była w owe czasy tym ważnym narodowo kulturalnym czynnikiem; równocześnie z rozwijającą się sceną operową polską — znalazły się i siły śpiewacze nieposlednie; drwiono z nich w początkach za samą śmiałość śpiewania w polskim języku — w r. 1793 z okazji przedstawienia Axura Salierego po polsku rozgłaszano po mieście dwuwiersz:

O nieba! wstrząsa się natura
Polacy myślą grać Axura

A jednak ów Axur wystawiony siłami wyłącznie polskiemi—z dekoracjami pędzla Smuglewicza—zdobył i powszechne uznanie i powodzenie tem większe, że jak wspomina Karasowski w swym Rysie historycznym opery polskiej — gra aktorow polaków bez porównania lepszą była od włochów. A w lat trzydzieści siedm po tej udanej próbie pisał już Maurycy Mochnacki w „Kurjerze Polskim": „Sprawa języka i śpiewów narodowych jest przynajmniej tyle dla opery polskiej ważną, co współubieganie się z obcemi scenami w wystawianiu dzieł europejskich mających sławę". Ten niezbyt długi przeciąg czasu — wypełniony olbrzymią zawieruchą polityczną czasów pruskich, Napoleońskich wojen i przeróżnych konfliktów wewnętrznych—wystarczył, aby opera polska rozwinęła się bardzo pokaźnie; znalazł się i polak — kapelmistrz: Karol Kurpiński, który w żelaznych karbach trzymał orkiestrę i zespół operowy — wyrabiały się niepospolite siły śpiewacze jak Cymmermanowa, Aszpergerowa, Polkowski, Szczurowski—a repertuar obejmował prócz oryginalnych oper polskich Stefaniego, Kamieńskiego, Elsnera, Kurpińskiego — wszystko co obce literatury wykazywały najlepszego: z francuskich opery Gretryego, Monsigniego, Mehula, Dalayraca, Boildieugo, Aubera; z niemieckich—Mozarta Porwanie z Seraju, Flet czarnoksięski (tłum. Bogusławskiego), Don Juana (w przekładzie Brodzińskiego) — Webera: Wolny strzelec (tłum. Bogusławskiego — grany w ciągu 30 lat od premjery tj. od. r. 1826 111 razy); z włoskich: dzieła Cimarosy, Paisiella, Paera, Rossiniego. Stan ten rozkwitu, opery polskiej stwierdza współczesna prasa, wśród której rozbrzmiewa przedewszystkiem entuzjastyczny głos Maurycego Mochnackiego.



Z powodu przedstawienia Otella Rossiniego pisał w „Gazecie Polskiej“:*)

„O ile większym w tej kompozycji i oryginalniejszym ukazuje się Rossini o tyle prawie reprezentacja *Otella* wzorową dokładnością i świetnością egzekucji ledwo nieto wszystko przechodzi, co już powiedziano i coby jeszcze rzec można na zaszczyt artystów naszych, z chlubą dla dyrektora opery polskiej. Wystawienie Otella jest najpiękniejszym dowodem tylu połączonych usiłowań. Śmiało teraz rzec można, że mamy *wielką operę* narodową, chociaż ci, co wszystko radzi przyrównywają do zagranicznych wzorów, możeby i nie zgodzili się na takie zdanie. Mniejsza o to. My cieszmy się tem, co mamy, nie psując sobie dobrej myśli marzeniem, że gdzieś opodal są inne lepsze jeszcze rzeczy. Byłoby niesprawiedliwością nie umieć albo nie chcieć z tego powodu ocenić pracy, zdatności mistrzostwa nawet artystów naszych. Byłoby niesprawiedliwością nie przyznawać rzeczywistej zasługi temu, który gorliwością swoją i światłem w tak krótkim czasie prawie niepodobnych rzeczy dokazał, który najwięcej przyczynił się do podniesienia opery z cichych początków na europejską skalę. Szacunek i wdzięczność rodaków niechaj będą jego nagrodą.“

Po roku 1831 zaczyna się upadek opery nie tylko z powodów związanych ze sprawami politycznemi.—Równomierność traktowania obcego repertuaru, którego różnorodne a więc na przemian francuskie, niemieckie i włoskie wpływy mogły były działać ożywczo i pobudzająco oraz kulturalnie tak na rozwój gustów publiczności, jak na swojską twórczość operową ustąpiła przewadze wyłącznie omal włoskiego repertuaru z początku głównie Rossiniego—później Donizettiego, Belliniego i przeróżnych dzieł Verdiego.

Sam Kurpiński stał się zapalonym naśladowcą włoszczyzny – idąc w tem zresztą za ogólnym prądem, który w całej prawie Europie zapanował w drugiej ćwierci XIX-go wieku; był to ostatni okres wszechwładztwa panowania opery włoskiej, epoka odżycia złamanej w końcu XVIII wieku przez Glucka szablonowej jej faktury w zmienionej nieco formie głównie dzięki gienjalnemu melodyście Rossiniemu, a później Verdiemu ożywiła się ona znowu—dając kilka prawdziwie wielkich arcydzieł zamykających epokę hegemonji włochów w muzyce operowej; był to już bowiem czas, kiedy wchodzić zaczynała —skwapliwie przez wrogów zasłaniana i gaszona gwiazda twórcy Trystana i Izoldy —Ryszarda Wagnera.

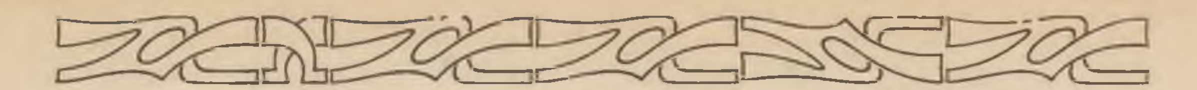
Wychodziłoby za ramy tematu zajmowanie się bliższe ideami Wagnera, które po długich i uporczywych walkach zdobyły dramatowi muzycznemu należne mu stanowisko; znaczenie Wagnera obchodzi nas tylko pośrednio — bo niestety ten pierwiastek kulturalny i głęboko artystyczny, który tkwi w jego gienjalnych dziełach za mało miał wpływu na rozwój głębszego poczucia poważnej muzyki i zadań wyższych sztuki muzyczno-dramatycznej w szerszych warstwach naszej publiczności.

Niemniej jednak musimy zwrócić uwagę, że tendencje Wagnerowskie i jego dzieła znane i wielbione przez większą część muzyków polskich—miały i mają na nich wpływ niewątpliwy, który wobec braku znajomości i odczucia Wagnera u mas szerokich stwarza pewien konflikt pomiędzy muzykami a publicznością. Oczywiście powinno się pragnąć mieć jedynie własną, swojską kulturę—żaden jednak naród choćby najtęższy duchowo nie wyrobił swej sztuki wyłącznie własnemi środkami. Włoska muzyka w czasach przed odrodzeniem była pod wpływem Niderlandczyków — niemiecka w początkach XVII-go wieku wyrabiała się pod wpływami włoskiemi, Lully, włoch z urodzenia, przyczynił się do stworzenia typu opery francuskiej, Haendel niemiec — najwspanialsze swe dzieła tworzył pod wpływem najznakomitszego angielskiego kompozytora Purcella — nasze wreszcie pierwsze polskie opery pisane były przez kompozytorów niepolskiego pochodzenia, bo Kamieński był słowakiem, a Stefani czechem...

Polska muzyka w czasach dawniejszych wyrabiała się pod wpływem włoskiej kultury, która nie przeszkodziła w XVI i XVII wieku Mikołajowi Gomółce, M. Zieleńskiemu, lub Pękielowi stworzyć arcydzieł w zakresie wielogłosowej kompozycji wokalnej. Czasy rozkwitu polskiej opery w końcu XVIII i na początku XIX-go wieku wskazują u nas jednak raczej na niemieckie i francuskie wpływy, które na ówczesną muzykę polską oddziałały dobroczynnie; nawet Chopin, zachwycający się włoskiem bel

---

*) Z d. 18 czerwca 1832 r. M. Mochnacki: Pisma, wydał i przedmową poprzedził Artur Śliwiński str. 398.



canto Donizettiego w młodości swej więcej na niemieckich (Bach, Hummel!) niż na włoskich kształcił się wzorach zanim sam sobie „świat własny utworzył“.

Oczywiście wpływy obcej kultury powinny zawsze ograniczać się do wzbogacania środków wyrazu—nietkniętą powinna zostać istota sztuki, która musi mieć swój wyraz indywidualny—wolny od obcych domieszek, bo wtedy tylko jest oryginalną danego narodu sztuką.

Muzyka polska posiadająca w istocie swej pierwiastki wysoce oryginalne i indywidualne—powinna posługiwać się środkami wyrazu stojącymi na poziomie najwyższej europejskiej kultury. Zapoznawanie się zatem *wszechstronne* z arcydziełami sztuki europejskiej jest koniecznym warunkiem rozwoju naszej sztuki, przyczem należy odgraniczać bardzo wyraźnie wpływ od naśladownictwa; naśladować obcą— choćby najwytworniejszą manierę—jest rzeczą zupełnie zbyteczną, poddać się kulturalnemu wpływowi obcej sztuki aby przyswoić sobie bujniejsze czy wszechstronniejsze środki wyrazu, jest prawie zawsze pożądanem.

Oddaliłem się pozornie od przedmiotu, ponieważ sprawa rozwoju polskiej opery, jako jednej z ważnych bardzo kulturalnych placówek naszej twórczości, jest w ścisłym związku z działającemi na naszą sztukę muzyczną postronnymi wpływami. Powracając do historycznego poglądu na dzieje opery polskiej — poglądu koniecznego dla oceny znaczenia opery—przypominam, że pozostawiliśmy teatr warszawski—bo on tu jest właściwie jedynie miarodajnym w epoce, w której po ustąpieniu Kurpińskiego tj. po roku 1843 zaprowadzono u nas operę włoską. Bliższy o wiele owej epoce—i w niej wychowany Maurycy Karasowski—zapatruje się bardzo krytycznie na ten okres „włoski“. Oto co pisze w wspomnianym już raz Rysie historycznym opery polskiej:

„Z włochami gnieżdżącymi się przez lat kilkanaście u nas, weszło wiele nowych zwyczajów nieznanych dawniej artystom naszym. Przedtem, śpiewak miał w sobie za główny obowiązek, poświęcić swoją osobę, dla wspólnego dobra kolegów i sztuki; nie starał się o szczególne od nich odróżnienie, ani śpiewem. ani obejściem nawet; nie godziło mu się pod żadnym pozorem kaleczyć rozwlekaniem lub przyspieszaniem rytmu muzycznego; myśl kompozytora święcie szanowaną była i nikt się nie ważył przeistaczać jej dla swego widzimisię, dla chętki popisania z tym lub owym wysokim piersiowym tonem, z taką lub inną kadencją *przyprawianą* przez samego śpiewaka w miejscu, gdzie tego sobie kompozytor nie życzył...

D. n.

Do kompozytorów wszelkich narodowości.

Ankieta.

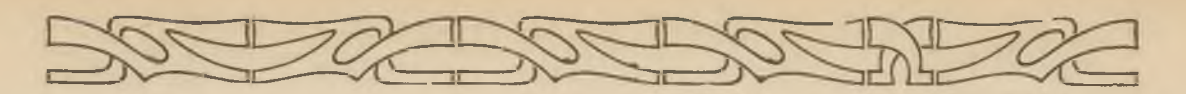
Niżej podpisani zamierzają zebrać materjały, umożliwiające szersze i głębsze studja nad twórczością artystyczną.

Znaczenie tych badań jest zbyt oczywistem, by trzeba je było szeroko omawiać. Twórczym duchom tj. artystom, filozofom, badaczom naukowym, działaczom społecznym i religijnym zawdzięczamy podstawy naszej kultury. Pobudzanie i rozwijanie tej błogosławionej siły zależy od możliwie najgłębszego poznania jej istoty i rozwoju. Stąd wypływa społeczno i indywidualno-pedagogiczna oraz kulturalna wartość naszego zadania.

Oprócz tego wypływa stąd czysto naukowa zdobycz: siła twórcza nie jest wyłączną własnością artystów, myślicieli i działaczów; w nich osiąga on swój najwyższy i najczystszy rozwój, w słabym zaś stopniu tkwi i działa w każdym człowieku. Występując niesamodzielnie, przenika ona i ożywia oba stany życia: stan czynny (produktywny) i bierny (receptywny).

Nasze zadanie przeto prowadzi do zbadania tej tajemniczej władzy ogólno ludzkiej, a droga do tego prowadzi przez artystę i jego dzieła — najczystsze przejawy siły twórczej. Artystę zbadać--znaczy zbadać źródło.

Brak rzeczowych danych utrudnia dotkliwie to zdanie, ponieważ doświadczenie—najważniejszy środek współczesnego badania — prawie nie da się tutaj zastosować.



Podobnie rzecz się ma z drogą obserwacji naukowej. Co wreszcie dać mogą wszelkie życiorysy, poruszające kwestję naszą zazwyczaj bardzo powierzchownie? Inaczej wprawdzie być nie może, gdyż chyba wyjątkowo bjograf byłby w stanie obserwować rozwój stopniowy danego artysty. Wszystko co wie on, pomimo takich utrudnień, czerpie z opowiadań krewnych i znajomych swego bohatera — a w najlepszym razie od niego samego. Zatem jedynie dobrowolne wypowiedzenie się artysty o swym rozwoju i tworzeniu dostarczyć może upragnionej pełni wiadomości rzeczowych, o co zwracamy się z prośbą do Was przedewszystkiem, kompozytorów wszystkich krajów i narodowości.

Zechciejcie wypowiedzieć w krótkich wyrazach o przebudzeniu i rozwoju talentów Waszych. Gdyby niżej podane pytania miały Was krępować, to z równą wdzięcznością przyjmiemy każdą inną formę odpowiedzi.

Do niniejszej ankiety zapraszamy wszystkich bez wyjątku kompozytorów, drukujących swe utwory. Wszelkie otwarte i szczere byle tylko rzeczowe wypowiedzi są jednakowej wartości i pożytku dla nauki.

Prof. dr. E. Meuman
Hamburg, Park-Allee 5.
Prof. dr. H. Riemann
Lipsk.

Dr. W. Chrzanowski
Warszawa, ul. Jerozolimska
58 m. 12 A.

Pytania:

1. Kto z pańskich rodziców i przodków oraz krewnych był uzdolnionym muzycznie i w jakim stopniu?

Lata dziecięce i pierwsze próby tworzenia.

2. Jak i od jak dawna reagował Pan na dźwięki instrumentów muzycznych? Co powiadają o tem Pańscy rodzice (lub wychowawcy)?

3. Kiedy ocknął się w Panu duch twórczy (snucie, pisanie); czy popęd naśladowczy był tu pobudką?

4. Jak Pan określa swe najwcześniejsze próby komponowania (czy jako luźne melodje, czy jako naśladownictwo dzieł słyszanych)?

5. Czy każda muzyka oddziaływała na Pana z jednakową siłą, czy też zależało to od jej rodzaju (pieśń, muzyka kościelna, symfoniczna, taneczna...)?

6. Czy Pan ujmował muzykę, jako całość, czy też jej składnik jaki (melodję, rytm, harmonję, koloryt instrumentów i t. d.)?

7. Które z dzisiejszych mocnych władz Pańskiego talentu (snucie melodji, rytm, harmonja, instrumentacja, forma i t. d.) wystąpiły już wówczas?

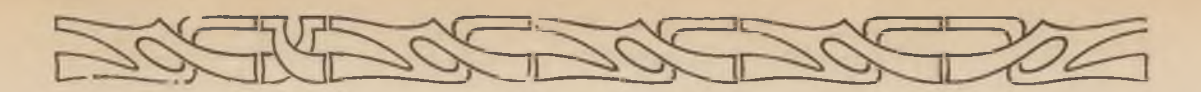
Lata dojrzałości.

8. Czy się rozwinęła jaka z Pańskich nowych władz później? (w razie twierdzącej odpowiedzi: czy Pan jej dotąd wcale w sobie nie dostrzegał, lub czy też rozwijała się powoli i nieobiecująco?)

9. Czy dzieła swoje, pisane w szczególniej silnem natchnieniu, uważa Pan za lepsze od innych, pisanych z przejęciem, acz w spokojniejszym stanie?

10. W jakim stosunku stoi Pańska pierwotna, w natchnieniu uchwycona idea do jej późniejszego opracowania a) co do całokształtu dzieła, b) co do poszczególnych części tego ostatniego, c) wreszcie co do czysto myślowego opracowania dzieła i jego uzmysłowienia — napisania? (Np. Mozart mógł wykończyć w myśli wiele sonat, nie notując ich wcale na papierze. — Wagner natomiast zapisywał niezwłocznie każdy swój motyw).

11. Czy natura Pańskiej twórczości zbliża się bardziej do analitycznego, czy syntetycznego typu? Analityk ma zawsze ideę całokształtu przyszłego dzieła, zyskując szczegóły przez bliższe opracowanie i rozwijanie głównego pomysłu. Odwrotnie postępuje syntetyk, wychodząc z względnie zależnych od siebie detalów, zwłaszcza z pomysłów nagle, momentalnie w nim powstałych i składa je później stopniowo w jedność — dzieło.



12. Czy Pan **pisze** swe dzieła prędko i bez wysiłku, czy powoli i z trudem. Czy w Pańskim dzieciństwie rzecz ta miała się tak samo, czy inaczej?

13. Czy poprzedzały głębsze dzieła Pańskie szczególniej odczuwane przez Pana przeżycia? Czy Pan poddaje się mniej lub więcej tym przeżyciom, zwłaszcza czy je Pan probuje oddać w swych dziełach, — lub czy też pewne przeżycia są Panu tylko pobudzeniem. Typowym jest dla pierwszego rodzaju oddziaływania przeżyć Wagnerowski Trystan i Izolda i stosunek mistrza do pani Wesendonck, dla drugiego zaś Elegia Ernst'a i śmierć jego narzeczonej.

14. Czy dostrzegł Pan, iż pewne miesiące, pory roku i pory dnia są przyjazne, lub nieprzyjazne Pańskiej twórczości a jeśli tak—to jakie?

Element narodowościowy.

15. Czy Pan świadomie kładzie piętno swej odrębności narodowej na dziełach swoich? Czy pan się skłania w doborze melodyjnych lub rytmicznych składników ku ojczystej tradycji lub ku ludowej sztuce? Czy wybór rodzaju muzyki Pańskiej (pieśni, tańce, poematy symfoniczne i in.) jest spowodowany przez tradycję narodową. Czy Pan przekłada narodowy (ludowy) materjał nad inne w wyborze tekstów do pieśni, oper, operetek i t. d.

16. Czy narodowość muzyki Pańskiej bierze stąd swój początek, że Pan należy do danego narodu, lub też poddaje się sztuce innych narodów (jak Brahms—a muzyka węgierska)?

17. Czy przypuszcza Pan w swych dziełach obecność cech swej narodowej odrębności?

18. Czy dzieła Pańskie zdają się w jakim bądź względzie odpowiadać przyrodzie i kulturze Jego ojczyzny?

19. Czy przybiera Pan przy tworzeniu lub wykonywaniu utworów muzycznych postawę ciała, odpowiadającą jednemu z trzech typów muzycznych Rutza (lub ich odmianom?)

Dokładny opis typów i ich odmian zawiera dziełko dr. Ottmara Rutza: Sprache, Gesang un Körperhaltung, Monachjum, O. Beck, 1911.

Upraszasza się o wyraźny podpis i podanie narodowości (rasy, nie zaś poddaństwa)

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

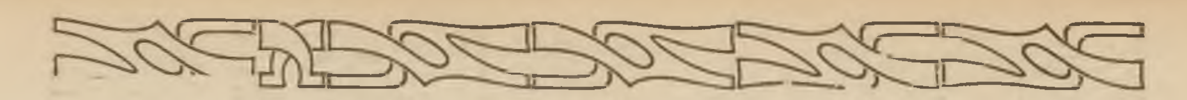
Bjografja Chopina.

W kilka miesięcy po uroczystościach jubileuszowych ukazały się trzy ogromne tomy p. t. „Chopin“, owoc długoletniej i ofiarnej pracy p. Ferdynanda Hoesicka. Zadaniem ich: wierne i wyczerpujące przedstawienie życia Chopina i dzieła jego życia.

Literatury chopinowskiej nie można nazywać ubogą. Dokładna bibljografja pism o Chopinie pouczyła nas, że mistrz nasz był po Beethovenie i zwłaszcza Wagnerze z pośród kompozytorów XIX wieku przedmiotem największego zainteresowania w literaturze muzycznej. Obok książek i rozpraw Liszta, Schulza, Karasowskiego, Tarnowskiego, Kleczyńskiego, Niecksa, Hunekera, Fincka i Leichtentritta (żeby wymienić najbardziej znane w literaturze chopinowskiej nazwiska), poświęcono Chopinowi setki artykułów po czasopismach fachowych i dziennikach we wszystkich językach, w podręcznikach teoretycznych uwzględniano dzieła Chopina w specjalnych rozdziałach. Literatura więc ta przedstawia się bardzo pokaźnie· Poważną rubrykę w niej zajmują publikacje z roku jubileuszowego.

Twórczość Chopina ciągle jednak czeka jescze na pracę, którąby w sposób naukowo scisły poddała ją analitycznemu badaniu i wyznaczyła jej należne jej miejsce w historji muzyki.

Dzieło p. Hoesicka natomiast wyczerpuje kwestję życiorysu Chopina, stwarza obraz życia człowieka i jego ludzkich uczynków, na podstawie wiarygodnych źródeł,



z jego własnej korespondencji i enuncjacji osób, które były jego partnerami w grze życiowej, obraz autentyczny i po dennerowsku szczegółowy. P. Hoesick nie starał się przedstawić Chopina jako ideał ludzki, bez słabostek lub wad, nie zmienił go tak, jak „wagneryci“ mistrza z Bayreuth. Bjografja p. Hoesicka wylicza fakty z życia Chopina, bez tendencyjnego zabarwienia i podaje psychologiczną ich exegezę.

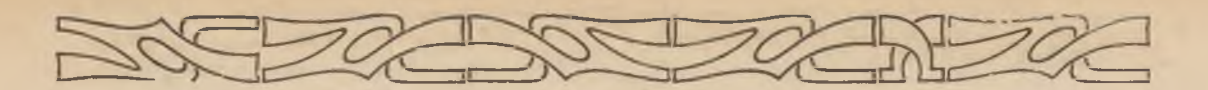
W dotychczasowych życiorysach Chopina nie brakowało wiadomości błędnych, których genezą były już to niedostateczne źródła lub też świadoma chęć przedstawienia jakiegoś wypadku w świetle korzystniejszem dla Chopina, choćby z ujmą dla strony przeciwnej. Nieraz także puszczali autorowie wodze fantazji i spełniali zadanie bjografa z poetycką swobodą. Niejeden epizod z życia Chopina przeszedł na własność pokolenia pozytywistycznego w formie legendy, którą każde następne pióro wyposażało w świeże dodatki. P. Hoesick musiał więc postarać się o dokumenty pierwszorzędnej wartości, aby przy ich pomocy obalić głęboko zakorzenione w tradycji ogółu błędne poglądy lub błędną interpretację faktów, musiał poddać wszystkie niemal źródła, z których korzystali monografiści wcześniejsi, gruntownej kontroli, aby ich pomyłek przypadkowych nie kontynuować.

Bjograficzne zadanie dzieła p. Hoesicka wypadło znakomicie. Główna trudność, ale i największa zasługa czekała autora w opisaniu paryskich lat życia Chopina. Nikt przed p. Hoesickiem nie zgromadził tyle materjału złożonego z listów, pamiętników, notatek w pismach codziennych i t. d. P. Hoesick poznał świat paryski z epoki między dwiema rewolucjami (1830—1848) tak dobrze, że niemal z zamkniętemi oczami mógłby być w nim przewodnikiem, świetnie też wżył się w to koło ludzi, wśród których poruszał się Chopin, zna ich wprost osobiście. Nie dziw więc, że życie Chopina w Paryżu przedstawia barwnie, plastycznie, opowiada o niem ze swadą, wynikającą z pewności siebie na terenie dość już odległym od nas.

Najważniejszy okres lat paryskich Chopina zapełnia stosunek miłosny Chopina z panią George Sand. Romansowi temu przypisywali wszyscy smutny los Chopina, jego chorobę i śmierć przedwczesną. Z kochanki, później zaś po macierzyńsku Chopinowi oddanej istoty, zrobiono wampira, który prawie zamaltretował genjusza. Stosunek ten otwierał szerokie pole do bujnego fantazjowania, nikt zaś nie zadał sobie trudu do śledczego zbadania jego przebiegu, od zawiązania się aż do smutnej katastrofy zerwania. Wyświetleniu sprawy Sand-Chopin poświęcił p. Hoesick ogrom pracy i z zupełną bezstronnością wskazał na przyczyny konfliktu. W książce p. Hoesicka zajmuje opis stosunku tego bardzo wiele miejsca. Autor opowiada bardzo szczegółowo życie pani Sand przed zbliżeniem się do Chopina, podaje nawet jej genealogję. Nie dziwimy się temu wcale. Wielka romansopisarka wywodziła się od niebyle kogo, bo prosto od Augusta II, Mocnego, elektora saskiego i króla polskiego. Genealogja ciekawa, idąca gzygzakiem *illegitimi tori*, rzadki rodowód talentu i bujnego temperamentu. Autor „Miłości w życiu Krasińskiego“ przeszedł po kolei wszystkie miłostki, wszystkie namiętności pani Sand. Różnym bywał stopień ich natężenia, ale czas trwania ich bywał zawsze krótki. Kolej na Chopina przyszła po: mężu pani Sand, p. Dudevant i po panach: Aurelim de Sèze, Stefanie Ajaxon de Grandseigne, Juljuszu Sandeau, Prosperze Merimée, Franciszku Rolinat, Henryku Delatouche, Alfredzie de Musset i t. d. i t. d. W szeregu kochanków pani Sand nie brakło także i... kobiety, mianowicie pani Marji Dorval. Mimo tego wyuzdania, pani Sand była zawsze wierną swojemu wybranemu, w czasie miłości ku niemu, a jeśli uczuła skłonność ku innemu, to porzucała na zawsze tamtego. Jednem słowem, pani Sand przedstawia się nam jako kobiecy typ Don Juana, zwłaszcza zaś w tym charakterze, w jakim przedstawił go Lenau.

Bez wielkiego uszczerbku dla bjografji Chopina można było zredukować nieco opis miłosnych przygód pani Sand, zamiast pięćdziesięciu kilku stron, użyć na ten cel pięciu, gdyż z samym Chopinem niema łańcuch poprzedników jego w charakterze kochanka pani Sand żadnego związku. Dygressję tę wybacza chętnie czytelnik p. Hoesickowi, gdyż ustęp ten napisany jest barwnie, z widoczną wprawą i lubością w przedstawianiu takich tematów i korzystnem wyczerpaniem nieznanych przeważnie czytelnikowi polskiemu zdań współczesnych pisarzy francuskich, jak Balzaca lub Sainte-Beuva.

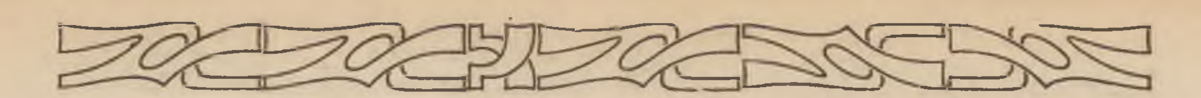
Jeden szczegół z początku tego ustępu wymaga komentarza. Juljan Ursyn Niemcewicz wpisał w dzienniku swoim pod datą 27 lipca 1838 poznanie się z panią Sand w domu przyjaciela Chopina, Grzymały. W opisie osób, które jej towarzyszyły, brakuje nazwiska Chopina. P. Hoesick nie godzi się na nieobecność Chopina w tem



towarzystwie, możliwą z różnych przyczyn i twierdzi wprost, „że nie ulega wątpliwości, że musiał tam być także i Chopin“. Rzecz sama dla siebie jest zupełną drobnostką, ale jest typowym przykładem „rachunku prawdopodobieństwa“‘ który autor bjografji nieraz stosuje.

Z wielką dokładnością opisał p. Hoesick pierwsze lata stosunku Chopina z panią Sand, wyjazd na Majorkę, miesiące letnie spędzane w Nohant i zwykły tryb życia w Paryżu, wglądnął we wszystko, co mogło przyczynić się do wyjaśnienia tego stosunku i wyjaśnił go. Na podstawie wielu wiarogodnych źródeł doszedł autor do przekonania, że tylko w krótkim przeciągu czasu łączyła panią Sand i Chopina miłość ze swoimi naturalnymi objawami. Kiedy zdrowie Chopina zaczęło się psuć, choroba piersiowa czynić postępy, pani Sand przestała być jego kochanką i stosunek ten oparła wyłącznie na podstawach przyjaźni. Chopin, przywiązany do niej i potrzebujący coraz więcej jej opieki, zgodził się na tę formę stosunku. Odtąd począwszy, zaczyna widnieć w dali zerwanie, mające psychiczne przyczyny. Różnice w zapatrywaniach obojga były dość jaskrawe. Pani Sand nie garnęła się do wysokiego świata, wyrtarczyło jej koło dobrych przyjaciół, była demokratycznie usposobiona. Chopin przepadał namiętnie za salonami arystokracji, w nich widział powab życia i jego cel. Możnaby go posądzić o snobizm, była to jednak raczej kokieterja. Z kokieterji też może tylko starał się o względy kobiet, z zazdrością tymczasem czuwał nad panią Sand. Żył dla szerokiego świata, nie dla domu i dla przyjaciółki, ale znużony światem szukał w domu zaspokojenia kapryśnych pragnień, wymagał od przyjaciółki macierzyńskiej opieki i poświęcenia. Mimo wszystkich dobrych chęci pani Sand, stosunek taki musiał jej ciężyć. Tymczasem w sprawy ich oboje wyłącznie dotyczące, zaczęły mieszać się sprawy dzieci pani Sand, na które Chopin pragnął mieć także wpływ decydujący. Nie godził się na ślub córki pani Sand z rzeźbiarzem Clesingerem, na który atoli przystała matka, zmuszona niegodnym postępkiem rzeźbiarza — oto właściwa oś katastrofy. Podrzędne wobec tej przyczyny stanowisko zajmuje w sprowadzeniu tego końca romans pani Sand p. t. „Lukrecja Florjani“. Pomimo zasadniczych różnic sytuacyjnych, jakie zachodziły między życiem pani Sand i Chopina, a księciem Karolem Roswaldem i Lukrecją w powieści, podobieństwo wewnętrzne nie da się zaprzeczyć, Chopin musiał poznać siebie w księciu Karolu, musiał zrozumieć podstępną intencję autorki i głęboko ją odcierpieć. Etycznie krok ten pani Sand nie jest do obronienia, nawet mimo to, że Chopin nie miał dość sił lub nie chciał wyciągnąć konsekwencji z powieści, a jak mniema p. Hoesick, wprost dążył dyplomatycznie do dania autorce romansu mata w tej grze życiowej. P. Hoesick wygłasza długą mowę obronną na rzecz pani Sand, stara się dowieść, że miała ona czysto literacki cel na oku i wykazuje, że do celu takiego była uprawniona według prawa artystycznego i ludzkiego, prawdopodobnie jednak nie jest sam wolny od podejrzewania pani Sand o intencję ukrytą, kiedy wcześniej pisze: kto wie nawet, że to jego (Chopina) milczenie, ten brak domyślności, tak trudny do zrozumienia w danym razie, nie irytował pani Sand, nie krzyżował jej planów, nie przyprawiał w zakłopotanie, nie stał się tym fantem, z którym nie wiedziała, co począć“. W kilku miejscach tego romansu o romansie zdaje się nam jakbyśmy się kręcili razem z autorem w kółko. P. Hoesick powtarza niektóre rzeczy niepotrzebnie, jak np. pewien wyjątek z *Histoire de ma vie* pani Sand o Chopinie, zamieszczony raz w tomie drugim na str. 368—369 i drugi raz jeszcze w tomie trzecim na str. 53. Wogóle sposób narratorski p. Hoesicka ma wadę niejakiej rozwlekłości, zwięzłość w opowiadaniu nie należy do cnót szan. autora. Po pewnym czasie widzi sam p. Hoesick, że nagromadzony w pracy jakiejś materjał szkodzi jej układowi, przesłania główną postać, dla której ma być tylko tłem. W pierwszem wydaniu pierwszego tomu biografji Chopina (w r. 1904) potrzebował p. Hoesick 900 stron druku, w wydaniu ponownem zredukował tom ten do połowy tekstu. Wobec niewycofania tomu tego z handlu księgarskiego dziwi nas więc, że niektóre ustępy przedrukowuje autor w osobnym wydawnictwie p. t. „Chopiniana“.

P. Hoesick nie przeoczył w pracy swojej żadnego rysu w Chopinie jako człowieku i artyście. Jako człowiek staje przed nami nie wolny może od ludzkich słabości, ale o charakterze pięknym, szlachetnym. Tem więcej podziwiać można ten charakter, że natury odczuwające swoją genjalność mają prawo do pewnych przywilejów, stojących w pewnej dysharmonji do zwykłych praw ludzkich. Chopin w przeciwieństwie np. do Wagnera korzystał z nich minimalnie. Wystarczającego wyobrażenia nabiera czytelnik o charakterze Chopina w ciągu całej lektury, ze stosunków jego z rodziną i przyjaciół-



dnia wszystko, co godne i wartościowe z niezliczonego magazynu literatury o Wagnerze. Korzysta bardzo i przyznaje się do tego w przedmowie. Ale nie możemy jego pracy żadną miarą nazwać wagnerowską „silva rerum“, gdyż z każdej strony wieje entuzjazm szczery, dowodzący, iż autor pisze pod wpływem własnych przeżyć, a te kształtują i koncepcję i styl, posiadające w tej pracy własne i wielkie zalety. To co autor daje polskiemu czytelnikowi, jest zupełnie wystarczające, aby go wprowadzić w wagnerowski świat pełen labiryntów i nie zawsze prostych ścieżek, choć w rzeczywistości tak prostych i zrozumiałych, a przeświecających nawet przez oponę w poważną minę uzbrojonej symboliki. Treść, myśli przewodnie i tendencje Wagnera i jego dzieł, ich gienezę i pochód ku szczytom monumentalnego arcydzieła tłumaczy autor jasno, nie udając się na drogi tych problemów, które jeszcze badania nie rozstrzygnęły. I gdyby polski wagnerjanin przyswoił sobie dokładnie to, co Dr. Jachimecki daje w swej pracy, mógłby słuchając dramatu Wagnera (nb. wykonanego nie przez szmiry prowincjonalne) odnieść więcej korzyści niż te czeredy błaznów obojga płci, które plączą się po foyer i „garden'ach“ teatrów wagnerowskich w Bawarji, czerery studjujące „przewodniki“... pod czas pauz, w których szumiące jedwabie i szumne nazwiska z całego i z połowy świata drażnią ciekawość najnieciekawszych z ludzi i pół-ludzi. Zadanie swoje spełnia praca Dr. Jachimeckiego zupełnie, mimo że ulegając trudnościom muzycznej natury nie mógł autor zapewne rozwinąć szerzej ustępów dotyczących ściśle muzyki i jej stylu. Jest to najlepsza praca, jaką znany autor napisał. Zdobi ją długi szereg illustracji, prawie bez wyjątku pięknych i—nie uprzykrzonych. Wydawnictwo to, jako należące do „Nauki i Sztuki“, samo się poleca wykwintem szaty zewnętrznej.

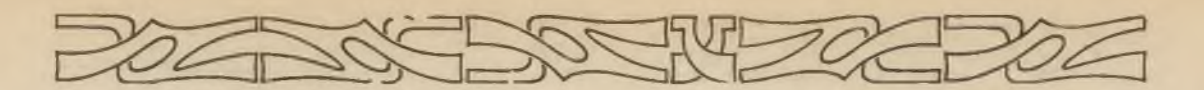
Dr. J. W. REISS.

Z Krakowa.

Kierunek życia muzycznego w Krakowie spoczywa w ręku dwuch instytucji: Dyrekcji koncertów krakowskich i Towarzystwa muzycznego. Pierwsza instytucja, spoglądająca na cztery lata umiejętnej i wydatnej pracy, sprowadza najwybitniejsze siły europejskie i ułatwia utrzymanie kontaktu z współczesną kulturą muzyczną Zachodu: cykl 12 koncertów abonamentowych, zestawionych z wybitnym smakiem artystycznym i równowagą między wszystkimi rodzajami muzyki, obok tego niemal drugich tyle koncertów poza abonamentem — oto bilans pracy Dyrekcji w tegorocznym sezonie. Towarzystwo muzyczne zaś, uprawiając w pierwszym rzędzie muzykę symfoniczną, spełnia chociażby w skromnym zakresie ważną rolę w życiu muzycznem Krakowa.

Kreśląc to sprawozdanie, nie zamierzam odtwarzać z kronikarską ścisłością szczegółowego obrazu z koncertowego ruchu, lecz dotknę tylko najważniejszych występów z pominięciem tych wszystkich, które albo nie wniosły żadnej pobudki w życie muzyczne Krakowa, lub których poziom nie odpowiadał nawet elementarnym wymaganiom artystycznym; nadto nie uwzględniam z konieczności kilku początkowych koncertów (między nimi niestety trzech koncertów Tonkünstler-Vereinu z Wiednia i występu prof. J. Lalewicza), gdyż z powodu wyjazdu nie mogłem być na nich obecny — stąd fragmentaryczny charakter niniejszego sprawozdania.

Z bogatej galerji artystów, którzy przewinęli się przez estradę koncertową, na pierwszy plan wysuwają się trzy postacie, górujące ponad wszystkiem trzy szczyty sztuki odtwórczej: *Wanda Landowska, Pablo Casals i Alfred Cortot;* wrażenia, wyniesione z ich koncertów, należą do najsilniejszych i pozostaną niezatarte. Zbyteczna chyba rozwodzić się nad wykonawczą stroną ich sztuki, gdyż wszelkie superlatywy zachwytu staną się martwym dźwiękiem wobec ich artyzmu; tam, gdzie panuje sfera twórczego absolutu, umilknąć musi wszelka miara krytyczna. Pragnę tylko poruszyć jedną sprawę, rzucającą światło na poziom artystycznej kultury każdego wykonawcy z osobna tj. sprawę muzycznego *programu.* Tu trzeba uznać i podnieść z naciskiem, że pierwsze miejsce zajmuje Wanda Landowska: jej sztuka odtwórcza, nie znająca kompromisów ni koncesji na rzecz ogółu, nie powoduje się upodobaniem tłumu, lecz przeciwnie kategorycz-



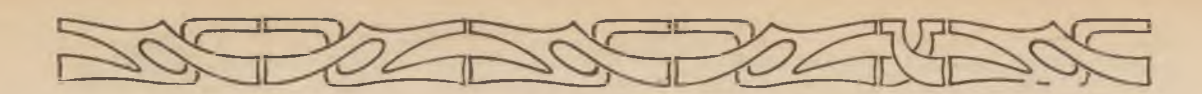
nym, władczym gestem dyktuje mu prawa, zmusza słuchacza do bezwzględnej uległości i wspięcia się na jej wyżyny. Program możliwie spoisty i jednolity, świadczący o bajecznem poczuciu stylu i zmyśle historycznym daje pełnię wrażeń, niezmąconych żadnym cieniem: obok Mozarta i Bacha subtelne miniatury muzyczne XVII i XVIII wieku zestrajają się w plastyczny obraz epoki; pozbawione zresztą głębszej treści i naiwne w wyrazie typy muzycznej illustracji Daquina, Pasquiniego, Kerla, Couperina, wypieszczone dłońmi artystki, nabierają tyle duchowego życia, że słucha się ich jakby najgłębszych objawień twórczych.

Daremnieby szukać tego czystego tchnienia sztuki w programach innych artystów-odtwórców: wprawdzie zazwyczaj na wstępie Beethoven, Bach, Chopin, lecz z tego przedsionka świątyni nagły skręt do jarmarcznej pstrokacizny jaskrawych efektów, uchybiających artystycznej godności wykonawcy. Jeżeli nawet w programie tak szlachetnego artysty, jak Casals, którego zjawienie się na estradzie staje się istną sensacją, znajdują się obok koncertu Haydna i suity bachowskiej „kawałki“ (istotnie trudno o trafniejsze wyrażenie) Poppera, Klengła, to przebija się w tem świadoma dążność do olśnienia słuchacza wirtuozostwem technicznem. I nie zawodzi się wykonawca: gdyż oklaski, rozlegające się po utworach Bacha i Haydna jako wyraz podziwu dla tej nadzwyczajnej gry, łączącej w sobie zmysłowy czar i szlachetność tonu, prostotę i naturalność wyrazu i finezję najsubtelniejszego frazowania, urastają po odegraniu błyskotliwych sztuczek wirtuozowskich do szału entuzjastycznego uniesienia. Program taki nie przynosi wprawdzie zaszczytu artyście, ale w pierwszej linji staje się on kompromitującem nas świadectwem i wyrazem pojęć o naszej kulturze muzycznej; i ogarnia nas przygnębiające uczucie zawstydzenia, że sie nas traktuje jak Botokudów muzycznych, że się trzeba do nas zniżać, bawić kolorowemi szkiełkami fałszywego artyzmu i pochlebiać najniższym instynktom tłumu.

Od tego zarzutu kompromisowej sztuki uwolnić nie można i Alfreda Cortot, fenomenalny talent odtwórczy wśród współczesnych pjanistów. Kto słyszał w jego interpretacji koncert Friedemanna Bacha (klawecyn uwydatniłby niezawodnie plastyczniej bogactwo jego dźwiękowych barw), chopinowski polonez op. 22 lub karnawał Schumanna, ten oprzeć się nie zdołał czarowi tej szlachetnej, pełnej najgłębszego skupienia gry, przykuwającej uwagę słuchacza z suggestywną siłą. Jakże więc przykro, gdy potem ten sam artysta zagra z zapierającą oddech brawurą marny drobiazg np. Saint-Saënsa po to, by zadziwić osłupiały tłum i... rozprószyć wrażenie, które poprzednio dosięgło zenitu napięcia.

Łatwo domyśleć się można, że w programach innych wirtuozów punktem ciężkości są właśnie utwory, obliczone na zewnętrzny efekt. Szczyt bezstylowości, wkraczającej w sferę wirtuozowskiego cynizmu osiąga Ysaye; toteż urok jego gry, podniesionej do ideału czystości, prysnąć musi, gdy z pod tego samego smyczka płyną bezpośrednio po sobie tony bachowskiej ciaconny i rozwodnionej mendelsoniady jaką jest koncert skrzypcowy Saint-Saënsa lub własnych „kompozycji“ koncertanta (trudno znaleźć właściwe określenie na oznaczenie tych fabrykatów, nie mających nawet z surrogatem muzyki nic a nic wspólnego). Co w programie swoim zestawia Kreisler, nie dosięgający stanowczo wyżyn artyzmu Ysaye'a to urąga najpierwotniejszym pojęciom estetycznym i pozostawia najwyższy niesmak: Mendelssohn, Tartini (naturalnie „tryl djabelski“ i to z najzupełniej zbyteczną kadencją koncertanta bez najsłabszego łącznika stylowego z kompozycją), Wieniawski, Boccherini — wszystko razem odegrane z arogancją koncertmistrza budapeszteńskiej kapeli.

I tak w nieskończoność—a im niższy poziom artystyczny programu, tem wyższa skala entuzjazmu wśród publiczności — to pewnik, charakteryzujący niestety naszą salę koncertową. Gdy już mowa o fizjognomji koncertowej sali, poruszyć należy jeszcze jedną cechę znamienną: panujący w niej, pełen obłudy nieszczery ton wobec miejscowych „wirtuozów“, których przedwczesny występ przeforsowała niejednokrotnie nieżyczliwa rada życzliwych przyjaciół, podniecających z fałszywie zrozumianej kurtuazji towarzyskiej ambicję młodego adepta natrętnem reklamowaniem i sztucznym aplauzem. Że tak jest naprawdę, na dowód jeden z codziennych faktów. W programie, przeładowanym różnobarwną mozajką kompozycji, dających sposobność do najwszechstronniejszych popisów (sic!), znajduje się „produkcja“ miejscowego kwartetu; strona wykonawcza poza poprawnem odegraniem nie wznosi się ponad poziom najlichszego dyletantyzmu; produkcja przewleka się w nieskończoność, wyraźna nuda osiada na twarzach słuchaczów;



zamieniam z sąsiadem wymowne spojrzenia--wkońcu rozlegają się rzęsiste oklaski, niezawodnie z wdzięczności, że „artyści“ dotarli szczęśliwie do celu. Jakież moje zdziwienie, gdy mój sąsiad ostentacyjnie uderza w dłonie i strzelistemi rakietami oklasków porywa za sobą drugich, potem zaś, jakby dla usprawiedliwienia się z swego zachowania, zwraca się do mnie z lekkiem uśmiechem:

„Proszę pana, to dla przyzwoitości towarzyskiej“.

Odebrawszy taką poglądową lekcję „przyzwoitości“, umiałem sobie później tłumaczyć towarzyszące podobnym produkcjom objawy uznania tak ze strony słuchaczów, jak i miejscowej — krytyki.

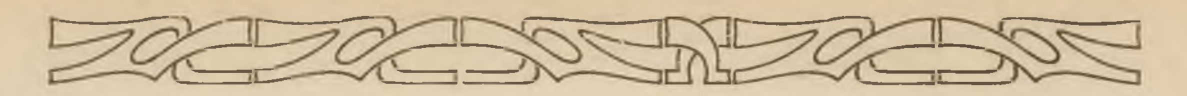
Brak stałego zespołu kameralnego, stojącego na wyżynie artyzmu, stanowi dotkliwą lukę w życiu muzycznem Krakowa. Nie tu miejsce na rozpatrywanie przyczyn tego dziwnego zjawiska lub podawanie środków zaradczych; to pewna, że Kraków posiada podostatkiem sił do stworzenia artystycznego zespołu komnatowego, będącego zawsze miernikiem muzycznej kultury każdego miasta. W sezonie minionym poświęcono zaledwo dwa wieczory muzyce komnatowej. Wieczór sonat beethovenowskich, urządzony przez prof.: J. Lalewicza i W. Kochańskiego (ze Lwowa), zawiódł oczekiwania; podczas gdy prof. Lalewicz, panujący z podziwu godnym spokojem nad instrumentem, odtworzył partję swoją z idealnem wniknięciem w styl i głębie beethovenowskiego ducha, to gra prof. Kochańskiego, nerwowa i nawet intonacyjnie nie zawsze nieskazitelna, nie zdołała niestety przyczynić się do wywołania jednolitego i niezmąconego wrażenia całości.

Natomiast występ *paryskiego kwartetu L. Capeta* wyrył głęboką bruzdę w życiu muzycznem Krakowa. Sztuka odtwórcza tego niezrównanego zespołu, zestrojonego w idealny organizm instrumentalny i czarującego rytmiczną finezją i subtelnością kolorytu dźwiękowego, stanęła w interpretacji beethovenowskiego kwartetu op. 131 (poraz pierwszy w Krakowie wykonanego) na najwyższym szczeblu doskonałości: nie sposób w idealniejszej formie odsłonić transcedentalnych światów piękna, zakutego w beethovenowskiem arcydziele, które przytłacza ogromem koncepcji i potęgą duchowego wyrazu.

Z zadowoleniem stwierdzić należy, że uznano wkońcu potrzebę zaznajomienia szerszego ogółu *z współczesną twórczością polską* Potrzebie tej odpowiedziały koncerty, złożone wyłącznie z kompozycji polskich. Prof. J. Pulikowski (z Kijowa) grał coraz częściej wykonywany koncert skrzypcowy Karłowicza, utwór posiadający mimo jawnych i może świadomych reminiscencji własną nutę, a nadto nokturn Różyckiego i sonatę Melcera, rzecz opartą o temat, zapożyczony z chopinowskiego op. 5, na ogół nie ciekawą, zwłaszcza w części ostatniej (najlepiej brzmi jeszcze Scherzo). Niewiadomo, jaki cel miało pomieszczenie w ramach programu aż trzech kompozycji niejakiego p. Marcelego Popławskiego (podobno ucznia prof. Pulikowskiego); jeżeli decydowała chęć reklamy, to możemy szanownego koncertanta zapewnić, że protegowany przez niego „kompozytor“ pozostanie nadal u nas nieznany.

Wykonany na koncercie symfonicznym Towarzystwa Muzycznego poemat *Karłowicza: Stanisław i Anna Oświęcimowie* przekonał niezbicie każdego o konieczności stworzenia zawodowej orkiestry celem usunięcia dyletantyzmu, ciążącego klątwą nad naszem życiem muzycznem. Zebrana bowiem ad hoc orkiestra amatorska w połączeniu z kapelą wojskową stanowczo nie może podołać tak trudnemu zadaniu, jakiem jest dzieło Karłowicza, wymagające olbrzymiego aparatu technicznego; nie mówię już o wniknięciu w przepastne głębie tej wizjonerskiej muzyki, której duch pozostanie zamkniętą księgą dla umundurowanych wykonawców, lecz samo opanowanie jej zewnętrznego mechanizmu stawia nieprzezwyciężone trudności. Jakkolwiek więc najlepsze chęci dyrektora Nowowiejskiego rozbić się musiały o niemoc technicznych środków, to sam fakt wykonania tego niepospolitego dzieła jest zasługą wysokiego znaczenia. Zasadniczym błędem było umieszczenie poematu Karłowicza na samym końcu przeszło dwugodzinnego programu.

Fascynujące wrażenie wywarł pjanista Artur Rubinstein odtworzeniem drugiej sonaty K. Szymanowskiego op. 21 (A-dur), zawierającej ustępy, tłoczące tytaniczną siłą wyrazu i zmuszające do milczenia groteskowe protesty bezsilnej opozycji. Wobec ogromu twórczej fantazji i bezpośredniości inwencji, wobec przepychu polifonicznego bogactwa staje się jak wobec potężnego zjawiska natury i czuje się nieświadomie, że to —



narodziny nowej sztuki. Nie dziwna, że zapowiedź wykonania drugiej symfonji Szymanowskiego przez orkiestrę wiedeńskiego Konzert-Vereinu z G. Fitelbergiem na czele budzi w Krakowie gorączkowe oczekiwania.

List z Wiednia.

Sezon muzyczny ma się ku końcowi; jeszcze parę tygodni a podwoje sal koncertowych zamkną się do jesieni. Jedynie wielka sala Towarzystwa muzycznego będzie czynną, podczas Festivalu muzycznego, który trwać będzie od 21 czerwca do 1 lipca. Ze względu na imponujący z najwykwintniejszym smakiem artystycznym ułożony program oraz jego wykonawców, oraz wobec tego że uroczystości te są urządzane specjalnie, aby przyciągnąć obcych do Wiednia (w tym celu obrano też czas wakacyjny)—przytoczę bliższe szczegóły festivalu.

Zainauguruje go *„Wesele Figara“* w nadwornej operze pod dyr. *Waltera*; nazajutrz 22-o po uroczystem powitaniu gości w Ratuszu przez burmistrza dany będzie w operze *„Dalibór“ Smetany* Część koncertowa rozpocznie się następnego dnia, w niedzielę, wykonaniem *wielkiej mszy Es dur Schuberta* pod dyr. *Schalka*; 1-y koncert symfoniczny pod dyr. *Artura Nikischa*, który na czele Filharmoników poprowadzi *Beethovena Leonorę № 3, IV Symfonję Brahms'a*, oraz *IX Brucknera*. We środę 26-go usłyszymy jedną z *symfonji Haydna* oraz jeszcze nie ogłoszoną drukiem ostatnią, czyli *IX symfonję Mahlera*. Będzie to wogóle pierwsze wykonanie tego dzieła, którem dyrygować będzie najlepszy wykonawca utworów Mahlera genjalny uczeń twórcy „wielkiej VIII symfonji“.*

Następny koncert będzie poświęcony kompozycjom chóralnym i nosić będzie nazwę: *„Pieśń narodowa w Austrji“*; obfity program składać się będzie z dzieł kompozytorów austrjackich *Brucknera, Schuberta, Hugona Wolfa, Dworzaka i Mozarta* etc.

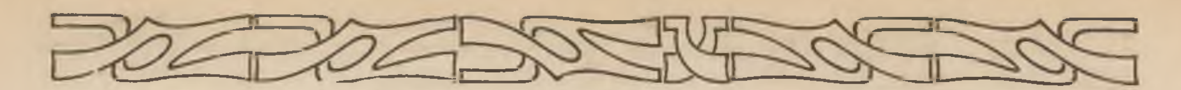
Na ostatnim wielkim koncercie symfonicznym d. 28-go czerwca obejmie batutę *Weingartner*; punktem kulminacyjnym tego wieczoru, jak zresztą całego festivalu, będzie *IX Beethovena*; oprócz tego program zawiera jedną z *symfonii Mozarta* oraz *uwerturę do „Ifigenji w Aulidzie“ Glucka* z zakończeniem *Ryszarda Wagnera*. Zadziwiającym jest poprostu pietyzm Wiedeńczyków dla przedstawicieli lekkiej muzy: *Lannera i Straussa*, których nawet przy tak poważnych uroczystościach muzycznych nie zapomniano: po wykonaniu przed obiadem w niedzielę d. 30 *„Mszy koronacyjnej“ Liszta* w przepięknej okolicy Wiednia *„Kobenzl“* odbędzie się t. zw „Sommerfest“ poświęcony twórczości tych dwu królów walca.

Towarzystwo muzyczne („Gesellschaft der Musikfreunde“) przyjmuje zapisy na bilety; notuję to specjalnie ze względu na kolosalny popyt. Miejsca kosztują od 2—20 koron, zamawiający bilety na cztery koncerty otrzymuje bilet na piąty bezpłatnie i ma pierwszeństwo przy rozdziale biletów, których napewno zabraknie.

Festival, o którym mowa, będzie godnem zakończeniem bieżącego sezonu, który można bezwarunkowo nazwać doskonałym, dla polskiej zaś muzyki szczególnie pomyślnym. Szymanowski, którego nazwisko było tak obce tutejszej publiczności, iż zaledwie mogła je wymówić, stał się obecnie znanym, uznanym i cenionym kompozytorem; ostatni jego koncert kompozytorski, zawierający pieśni, bardzo inteligentnie i muzykalnie przez siostrę jego, p. Korwin-Szymanowską wykonane, oraz utwory fortepjanowe (Artur Rubinstein) wywarł głębokie wrażenie; szczery a wykwintny liryzm pieśni Szymanowskiego imponująca kryształowo-przejrzysta szata polifoniczna i harmoniczna przemawiają tak głęboko do serca słuchacza, że chciałoby się tych pieśni słuchać bez końca. Doskonale tego wieczoru usposobiony Artur Rubinstein zagrał znów ostatnią sonatę, warjacje e-moll, fugę i preludjum nagrodzone na konkursie czasopisma „Signale“ kilka drobnych utworów a wszystko to z właściwą sobie brawurą i temperamentem.

Poza zwykłemi występami Ysaye'go i Casalsa, którzy co rok święcą tu niezwykłe trjumfy, odbyło się kilka interesujących koncertów: Meschaerta, Teresy Carreno, Flescha, Burmestra, Weingartnera i Lucille Marcel, następnie powtórzono dwa razy wieczor pieśni Mahlera w wykonaniu pani Cahier przy bajecznym wprost akompanja-

*) Będzie to pierwsze wykonanie IX-ej Mahlera w Wiedniu. Po raz pierwszy dzieło to odtworzone było w Monachjum w listopadzie r. z. Patrz „Przegląd m. № 23 z r. z. i № 1 z r. b.
(Przyp. Red.).



mencie dyr. nadwornej opery B. Waltera. Z recitalów fortepjanowych jedno z pierwszych miejsc należy się bezsprzecznie koncertowi młodego niezwykle utalentowanego pianisty *Siroty,* który, występując tu od dwuch lat, powszechną zwrócił na siebie uwagę. Pełny ton, technika sięgająca szczytów doskonałości, temperament, oraz brak wszelkiej pozy składają się na całość imponującą. Sirota, który jest bezwątpienia najlepszym uczniem Busoniego, przyswoił sobie niemało zalet swego mistrza, które uwydatniają się w pełni brzmienia w grze brawurowej opartej na sprawności palcowej równającej się z techniką Rosenthala lub Godowskiego. Nic też dziwnego, że jest zawsze przez publiczność entuzjastycznie przyjmowany. Szkoda, że Warszawa jeszcze nie słyszała tego młodego o wielkiej przyszłości pianisty.

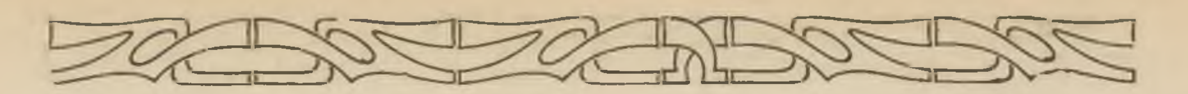
Z całego szeregu wieczorów pieśni z wyróżnieniem zaznaczam ze wszechmiar udany koncert młodego śpiewaka *Ernesta Porsony'ego,* który wieczorem balad dowiódł znowu, że jest artystą niezwykle inteligentnym, przytem po mistrzowsku włada już teraz głosem. Pomimo niezbyt interesującego programu, wykonanie balad, przy nadzwyczaj subtelnym i muzykalnym akompanjamencie jego małżonki, *Mimi Porsonyi* zdobyło sobie burzliwe a zupełnie zasłużone oklaski.

Punktem kulminacyjnym ruchu koncertowego jest bezsprzecznie wykonanie VIII symfonji Mahlera. O tym imponującym nie tylko liczbą wykonawców (900 osób) ale i różnorodnością instrumentów, dziele (mandolina, celesta, fortepjan i in.) pisał po pierwszem jej wykonaniu w Monachjum pod dyr. kompozytora obszernie i wyczerpująco Dr. Chybiński, co uwalnia mnie od szczegółowego rozbioru wielkiej VIII-ej symfonji; ograniczam się więc na skonstatowaniu wprost niebywałego powodzenia tego bezwarunkowo najpiękniejszego i najpotężniejszego dzieła Mahlera. Ale bo też wykonanie pod dyr. genjalnego Waltera było nadzwyczajne. Walter, którego można obecnie zaliczyć do małej grupy wielkich dyrygentów „z Bożej łaski", dyryguje całą symfonją z pamięci, z nadzwyczajną przytomnością panując nad olbrzymim aparatem wykonawczym. W Walterze zjednoczyły się tak rzadko spotykane w jednej osobie zalety: temperament chwilami wulkaniczny, wprost idealna miara artystyczna, spokój, a wszystko to nacechowano jest brakiem wszelkiej pozy, przesady. Nadzwyczajna inteligencja i kultura artystyczna, która w równej mierze z wyszczególnionemi zaletami udziela się atmosferze gdziekolwiek Walter się znajduje, ma swoje specjalne piętno w jego działalności artystycznej. Dlatego też zupełnie zrozumiały i zasłużony był entuzjazm, który tego wieczoru sięgnął granic, w dziejach ostatnich kilku lat ruchu koncertowego Wiednia niebywałych. Dla ścisłości wymieniam solistów, którzy w VIII-ej symfonji z powodzeniem wywiązali się ze swego niełatwego zadania, do tych należą: panie *Cahier, Förstel, Winternitz i Kittel* oraz panowie *Mayr i Steiner.*

Tyle o ruchu koncertowym.

Opera nadworna w dalszym ciągu znajduje się na artystycznym rozdrożu. Są jednak widoki pomyślniejszej działalności. Przedewszystkiem zaangażowano dwuch pierwszorzędnych śpiewaków *Bakłanowa i Pikawera,* zaś ustępującą panią *Kurz* prawdopodobnie zastąpi *Frieda Hempel* (zamiana wcale niezła!), wreszcie zaproszenie *Fitelberga* na stałego kapelmistrza—wszystko to wniesie do opery ożywczy prąd młodych wysoko utalentowanych a pełnych zapału sił, które wraz z pozostającym na stałe Walterem najprawdopodobniej w krótkim czasie przywrócą pięknej a bogatej tradycją instytucji jej dawniejszy mahlerowski blask. Z nowości operowych największem powodzeniem cieszył się „*Der Gaukler unserer lieben Frau*" Masseneta oraz balet „*Die Jahreszeiten der Liebe*" zestawiony w całość przez *Lehnerta,* z muzyki *Schuberta.* Do szczęśliwych wieczorów w operze zaliczyć także trzeba kilkakrotny występ baletu rossyjskiego, który miał nadzwyczajne powodzenie, oraz gościnną dyrekcję *Ryszarda Straussa* („Elektr" i „Kawaler z różą.")

Na zakończenie wspomnieć wypada o obchodzie jubileuszowym na cześć Krasińskiego urządzonym w sali stowarzyszenia kupców. Popiersie marmurowe oraz medal pamiątkowy dłuta znanego a tu wielce cenionego naszego rodaka *Stanisława Lewandowskiego* zdobiły estradę, na której—po grzmotem oklasków przywitanym i pożegnanym Kasprowiczu—ukazała się dawno nie słyszana znana śpiewaczka p. *Wysocka,* która przy akompanjamencie dyr. *Fitelberga* pięknie odśpiewała kilka pieśni: *Chopina, Niewiadomskiego, Melcera i Szymanowskiego.* Świeży, donośny głos pani W., inteligent-



na interpretacja, szczerość i wreszcie doskonała wymowa złożyły się na całość nader interesującą. Oprócz p. W. nadzwyczaj życzliwie przyjmowano *Artura Rubinsteina*, który tym razem wykonał kilka utworów *Chopina*. *Juljusz Wolfsohn*.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 12 kwietnia 1912 r.

Koncert benefisowy dyrektora **ZDZISŁAWA BIRNBAUMA**.

Ryszard Wagner. Uwertura „Faust" (eine Faust-Ouverture).

Jednem z nielicznych dzieł orkiestrowych Wagnera, niezwiązanem z jego muzycznymi dramatami, jest uwertura do „Fausta"; utwór ten skomponowany został w roku 1840 w Paryżu—w czasie, kiedy przyszły twórca Parsifala przeżywał okres ciężkich przejść moralnych i materjalnych. Pełny ambicji i wiary w siebie młody 27-mio letni artysta, nie tylko nie mógł wyrobić sobie odpowiedniego uznania, ale musiał dla zarobku na chleb codzienny pisywać fantazje i potpouri z popularnych oper dla kawiarnianych kwartetów, a w najlepszym razie układać piosenki dla śpiewaków. „W takim stanie największego wewnętrznego niezadowolenia" pisał później sam Wagner „ratowałem się od zupełnego rozstroju, jaki budziła we mnie ta czysto zewnętrzna praca — szybkiem szkicowaniem i opracowaniem utworu orkiestrowego, który nazwałem Uwerturą do Fausta, a który właściwie miał tworzyć pierwszą część wielkiej symfonji p. t. „Faust". Pomysłu swego zaniechał jednak Wagner, zajęty później wyłącznie swymi dramatami muzycznymi; w listach do swych przyjaciół (Uhlig i Liszt) tłumaczył też, że uwertura ta komponowana jako część symfonji, nie miała zawierać wszystkich pierwiastków Goethowskiego Fausta i właściwym jej tytułem powinno być: „Faust w samotności". Mimo tego autorskiego objaśnienia można w pięknem tem dziele dopatrzeć się elementów, składających się na zasadnicze momenty tragedji; po wstępie, w którym przeważa pierwiastek refleksyjny—jakichś głębokich dociekań—temat Allegro brzmi nutą pełnią żywiołowego temperamentu, ale i rozpaczy zarazem; drugi temat (przypominający w fragmentach płomienne frazy z Tristana i Izoldy) illustruje pierwiastek „Wiecznej kobiecości" (das ewig Weibliche) — w który przy dalszem szeroko traktowanem obrobieniu wkradają się cynicze chichoty Mefista.

Uwertura do Fausta została w piętnaście lat po napisaniu przerobiona (za czasów pobytu Wagnera w Zürichu) i w tej formie po raz pierwszy wykonana na jednym z koncertów Lipskiego „Gewandhausu" dnia 8-go listopada 1885 roku.

Klaudjusz Debussy. Wstęp do *„Popołudnia Fauna"* eklogi Mallarmé'go (Prélude à „L'Après-midi d'un Faune).

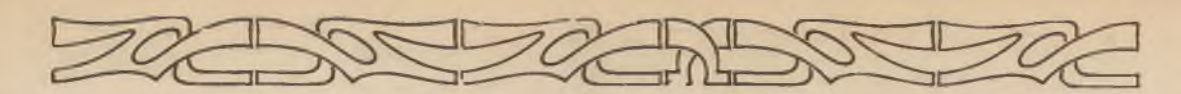
Kompozycja nawskroś impressjonistyczna, nastroje, wywoływane z subtelną wyrafinowaną kolorystyką instrumentacji, są cechą twórczości Debussye'go, który urodz. w 1862 roku jest dzisiaj pierwszym przedstawicielem tego charakterystycznego dla nowoczesnej szkoły francuskiej kierunku, noszącego miano *Debussyzmu*. Poemat S. Mallarme'go — w którym pod formą wykwintnego wiersza i klasycznego obrazu Fauna, spoczywającego leniwie wśród skwaru letniego popołudnia i goniącego lubieżnie w myślach rozkoszne nimfy — kryje się obraz żywiołowego rozpętania wiecznych pożądań wibrujących w przyrodzie — poemat ten stał się dla autora „Preludjum" jedynie pretekstem, aby odmalować barwami orkiestry nastroje — aby stworzyć pewną muzyczną dekorację dla opowiedzianych w eklodze pożądań i snów Fauna.

Dlatego też nie pragnąc bynajmniej dawać jakiejś muzycznej syntezy wiersza Mallarme'go autor nazwał swoje dzieło „Wstępem" (Preludem) do „Popołudnia Fauna".

Pierwszy już temat (flet solo) w swej rafinowanej chromatyce wywołuje nastrój odpowiedni, który bardzo umiejętnie potęgowany utrzymuje wyobraźnię słuchacza w ciągłem napięciu. Utwór Debussyego wykonanym był po raz pierwszy przez orkiestrę Collonne'a w Paryżu w październiku 1895 roku.

„Don Quichote" poemat symfoniczny Eugenjusza Morawskiego.

Symfoniczne dzieło Morawskiego usiłuje ukazać pełnię duszy rycerza z Manszy, nieśmiertelnej postaci Cervantesa, łącząc w muzycznej syntezie zasadnicze jej rysy wszechludzkie. Nie illustrując przebiegu fabuły i kolejnych jej epizodów, lecz szukając



ukrytej głębi w romansie Cervantesa, chce kompozytor ująć w rytmie muzycznym piękno tej błędnej duszy i wydobyć na jaw jej tragizm, tragizm marz nia i iluzji, melancholję jej ułudnego szczęścia, niezmiernego czasu jej krwawej tęsknoty, skazanej na śmierć.

Don Quichote urósł w widzeniu twórcy symfonicznego poematu do ogromu wiecznego symbolu, piastującego w sobie bohaterski pierwiastek duszy ludzkiej, niezniszczalne ziarno piękna, toczone czerwiem melancholji płynącej z trwogi przed rzeczywistością, zimną, nieczułą, szydzącą i złośliwą. Pyszne szaleństwo tego rycerza „smętnego oblicza", mającego na twarzy grymas kwaśnej ironji i gorzki uśmiech filozofa, jest podłożem, z którego wyrasta tęsknota za bohaterstwem, pragnienie pędu i lotu, miłość jakiejś słonecznej, bohaterskiej zjawy. Najogólniej mówiąc, poemat Morawskiego jest hymnem na cześć wzniosłego piękna, które umarło; ideą jego jest tęsknota za tem, co uległo szarości życia, żal za rozwianym pióropuszem, który stroi głowy bohaterów.

Na rytmie bohaterskim jest też oparty ten poemat i — pomijając nowoczesność jego techniki, na tem uwielbieniu bohaterstwa polega jego nowoczesność ideowa; w tem dążeniu do uczczenia bohaterskiego piękna idzie twórca „Don Quichota" ramię przy ramieniu z młodą poezją, która na bohaterskim oparłszy się tonie pragnie się wydobyć z trzęsawiska chorego nastroju, z cieplarni, hodującej przepyszne, lecz chore kwiaty.

Ten rytm bohaterski podkreślił Morawski w swym syfonicznym poemacie: „Don Quichote" jest tu bohaterem, dla którego twórca poematu ma nieskończone uwielbienie jako dla symbolu, cześć należną wielkiej, tragicznej duszy, której tragizm przewinie się tu i owdzie w lento, pełne goryczy i niefałszowanego smutku. Motywem przewodnim jest więc w tym poemacie motyw bohaterski, który grają też na początku dęte (allegro b-dur na 3/4) jakby na znak, że opowieść, którą zaczyna snuć orkiestra nie jest smętną i ckliwą choć się śmiercią skończy, że jest powieścią rycerską, dumną i rozgłośną.

Temat ten rozwija się coraz szerzej, gasnąc na kilka chwil, tych w których nadludzki wysiłek znuży bohaterską duszę, aby zagrzmieć na nowo w nadziei zwycięztwa. W poemacie tym walczy bowiem rycerz, który się podda, rycerz, który owinął całą duszę w widmo nieskalanego piękna.

Oto właśnie idzie do walki z majakiem — ze skrzydłami wiatraków. Jest to jedno z piękniejszych miejsc poematu — allegro, oparte na akompanjamencie instrumentów smyczkowych i drewnianych. Walka uporczywa w imię najszczytniejszych marzeń kończy się porażką. Śmierć się zbliża. „Don Quichote" umrze jak bohater: jak Bergeracowi umierającemu od kawałka drewna, widzowi z tego samego pokolenia błędnych marzycieli wstają przed oczyma, które śmierć zamknie za chwilę obrazy bohaterskich czynów, tak oto wspaniały Don Quichote widzi w ekstazie to, co miał najpiękniejszego w tragicznem życiu: marzenie swoje. Widzi je w ekstatycznem uniesieniu, wpatrzony w nie jak w słońce, jak w piękno nieśmiertelne.

Lecz oto już śmierć nadciąga rycerska, surowa śmierć przy dźwięku trąby.

Skończona tragedja dziwnego rycerza, który umarł, zmatwychwstając wciąż w marzeniach rojących o sławie i miłości.

L v. Beethoven Symfonja c-moll № 5 op 67.

Pierwsze szkice c-moll symfonji datują się z lat 1800 i 1801; dopiero jednak w r. 1807 zostało ukończonem to wielkie dzieło — pierwsza z symfonji w której indywidualność genjusza Beethovenowskiego zabłysła w całej pełni.

Symfonja piąta została wykonana po raz pierwszy w Wiedniu (w teatrze „An der Wien") 22 grudnia 1808 roku; program koncertu, zapowiadał same nowości Beethovena i składał się (prócz V-tej) z symfonji pastoralnej, koncertu fortepjanowego ustępu z mszy c-dur oraz fantazji z chórami.

Przyjęta początkowo przez współczesny konserwatywny świat muzyczny z jawną niechęcią — a nawet urąganiem stała się z biegiem czasu jednem z najpopularniejszych i najbardziej ulubionych dzieł Beethovena.

Piękności poszczególnych części c-moll symfonji są dostatecznie znane, aby zachodziła potrzeba podkreślenia ich siły i prostoty zarazem oraz umiejętności w operowaniu kontrastami.

Wspaniałym momentem symfonji jest słynne przejście ze scherza do części ostatniej: trjumfalny hymn, wyłaniający się z mrocznych nastrojów niepewności—letargu duszy.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof, Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Pszygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie $2\frac{1}{2}-3\frac{1}{2}$.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3,m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

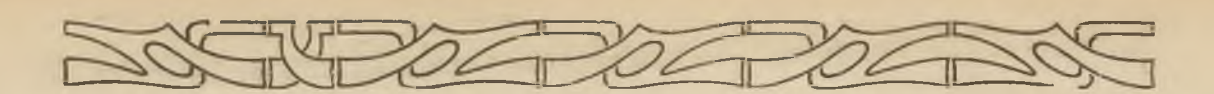
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,



mi i z wszelkich sytuacji życiowych, w których się znachodził. W osobnym rozdziale trzeciego tomu reasumuje p. Hoesick wszystko, co odnosi się do Chopina: człowieka, muzyka i nauczyciela. Szczególnie w ustępie o nauczycielu podał p. Hoesick wiele ciekawych wiadomości. Znaczną część tomu trzeciego (od str. 353 — 561) poświęcił p. Hoesick omówieniu dzieł Chopina z okresu paryskiego i zaznaczeniu stanowiska i znaczenia Chopina w historji muzyki. Nie jest to naukowy, teoretyczny rozbiór twórczości Chopina, ale opisy o charakterze poetyzującym, opatrzone uwagami fachowemi, które p. Hoesick z wielką znajomością źródeł zaczerpnął z prac obcych o Chopinie. Wykorzystana tu cała niemal literatura chopinowska, zagraniczna i polska. Bogaty ten przegląd prac, po części jednak mających charakter improwizowanych mów uroczystych, tem żywiej przypomina nam brak ściśle naukowej książki o Chopinie. Oby nas w tym kierunku nie ubiegli obcy muzykologowie!

Zalety i realna niejako wartość dzieła p. Hoesicka jest wielka niezaprzeczenie. Przekona się o tem p. Hoesick dobitnie z tego samego względu, że nie będzie miał zapewne następcy w pisaniu bjografji Chopina. Jesteśmy o tem silnie przekonani. Wszystko to jednak nie wyklucza zarzutów w kierunku metodycznym pracy. Dominującym błędem jest brak notatek, z jakich źródeł czerpał autor wiele wiadomości, w jakich zbiorach nachodził swoje źródła, które z nich publikuje po raz pierwszy, które powtarza za innymi. Tak np w rozdziale o projektach małżeńskich Chopina z Marją Wodzińską uderza brak nazwiska Mieczysława Karłowicza, wydawcy nieznanych wcześniej „Pamiątek po Chopinie". Nie mógł jednak autor zaregestrować własnych swoich zasług w wykryciu ogromnej ilości źródeł, a zasługi te pozwala ocenić dopiero bardzo skrupulatne porównanie prac dawniejszych z dziełem p. Hoesicka Przy zachowaniu tej skrupulatności byłaby wprawdzie liczba przypisków urosła do niezmiernej wielkości, ułatwiłoby to jednak bardzo orjentację czytelnika w pracy p. Hoesicka w stosunku do jego poprzedników. Orjentacji nie ułatwia także brak indeksu na końcu dzieła. Ale i ten brak musimy wybaczyć szan. autorowi, który zbudował Chopinowi pomnik, włożywszy weń 14 lat pracy i część majątku.

Na osobną uwagę zasługuje wspaniałe wydanie dzieła nakładem księgarni warszawskiej F. Hoesicka, (właściwie zaś autora samego), dokonane w znakomitej drukarni Anczyca w Krakowie.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Zdzisław Jachimecki: Ryszard Wagner.

„Nauka i Sztuka", tom XII. Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie, w Warszawie: E. Wende i Spółka. 1912. VIII+290 str.

Pierwsza obszerna praca polska o Wagnerze jest sama przez się faktem ważnym, zwłaszcza gdy pochodzi od autora, który wielokrotnie dał dowody zrozumienia i entuzjazmu dla sztuki tego mistrza, bądź w swych recenzjach bądź w tłumaczeniach tekstów jego dramatów muzycznych, tak nie łatwych do przekładu na język polski. Naukowe badania nad Wagnerem zaczynają dopiero obecnie schodzić z drogi naukowej gloryfikacji i przechodzić na teren ścisłych badań, których rezultat byłby może frapującym i przedziwnym gdyby dał się dziś już zupełnie pewnie przewidzieć. Powiedzieć coś zupełnie nowego o Wagnerze—na to trzeba lata studjów. Prof Adler, który jeden z pierwszych ujął w naukowy sposób twórczość Wagnera, tworzył swe dzieło w rzeczywistości przez lat 20. Ale w literaturze muzycznej polskiej brak było monografji o Wagnerze, coraz bardziej rozpalającym mózgi i fantazję naszych melomanów. Kilka „eselsbryków" napisanych przez dyletantów, coraz bardziej u nas panoszących się („byle wyżej"), kilka rozpraw napisanych z najlepszą chęcią ale w nieodpowiedniej chwili, jedno wyczerpujące studjum o „Śpiewakach — mistrzach" oto wszystko, nie licząc tych pożałowania godnych anałem napisanych przez narzucające się nazwiska. Pierwszą zatem próbą ogniową polskiego wagneryzmu jest „Wagner" Dr. Z. Jachimeckiego. Autor uwzględ-